DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Hunger !
Richard III

DE WILLIAM SHAKESPEARE

MISE EN SCÈNE
MAYA BÖSCH

TRADUCTION
JEAN-MICHEL DEPRATS (Gallimard, 1995)

DU 29 NOVEMBRE
AU 18 DECEMBRE 2005

mardi, vendredi, samedi à 20h
mercredi, jeudi à 19h
dimanche à 17h
lundi relâche et le dimanche 28 novembre

PRODUCTION : LA COMÉDIE DE GENÈVE

LOCATION : T + 41 22 320 50 01 - F + 41 22 320 50 05

POUR TOUT CONTACT : ARIELLE MEYER MACLEOD
T + 41 22 320 52 22 - F + 41 22 320 00 76
E-MAIL : contactecole@comedie.ch

DISTRIBUTION

Metteure en scène	Maya Bösch
Dramaturgie	Michèle Pralong
Scénographie	Thibauld Vancraenenbroeck
Assistante à la mise en scène Mouvement	Marcela San Pedro
Costumes	Anna Van Brée
Lumières	Jean-Michel Broillet
Vidéo	Alexandre Simon
Son	Michel Burger
Photos	Hélène Göhring

JEU

Véronique Alain
Barbara Baker
Guillaume Béguin
Valérie Bertolotto
Julie Cloux
Joëlle Fretz
Frédéric Jacot-Guillarmod
Thierry Jorand
Valérie Liengme
Roberto Molo
Matteo Zimmermann

TABLE DES MATIERES

DE *RICHARD III* A *HUNGER !* *par Michèle Pralong* 2

Mode d'emploi 2

La pièce 4

La mise en scène 8

LA FICTION ET LE MAL *par Arielle Meyer MacLeod* 14

Entre histoire et fiction 14

Le mal à l'oeuvre 17

Le corps boiteux et le langage trompeur 17

La vengeance perpétuelle 19

Le grand mécanisme 20

La raison d'état 21

ENTRETIEN AVEC MAYA BÖSCH ET MICHELE PRALONG 23

ARGUMENT 26

ARBRE GÉNÉALOGIQUE 28

APERÇU DES PERSONNAGES 29

LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN 32

LA SCÈNE ÉLISABÉTHAINE 34

VIE DE SHAKESPEARE 36

POUR EN SAVOIR PLUS.... 39

Bibliographie 39

Dominique Goy-Blanquet, *Richard III, "Mises en scènes"*

Antony Sher, *Interpréter Richard III, "L'année du Roi, journal d'un acteur"*

De *Richard III* à *hunger !*

par Michèle Pralong

Mode d'emploi

De *Richard III à hunger !* tente de jeter une passerelle théorique entre la pièce de Shakespeare et la mise en scène de Maya Bösch. Mais cet exposé est troué par des textes empruntés aux notes de travail de la metteure en scène (mb) et de la dramaturge (mp) : des notes concernant les quatre premiers jours de répétition.

D'un projet de mise en scène il est difficile de dire : « ce texte est structuré comme ci, ce que nous voulons montrer c'est petit a)/petit b)/petit c),… » Ce qui surgit sur le plateau vient toujours d'ailleurs, résonne autrement que ce qui a été annoncé. Ça déborde, et c'est heureux comme ça. Vous trouverez donc ici des extraits (en petites capitales) qui donnent une idée de la manière dont la théorie et la pratique, la pensée et l'action se travaillent mutuellement. Un aperçu aussi des détours, errances ou repentirs de la fabrique scénique. Cette manière vise à donner un peu de relief à la mise à plat conceptuelle requise pour un dossier pédagogique.

POUVOIR/CHAOS/CHAMBRE A COUCHER/MULTIPLICITE/VOIX/SOLITUDE/
MASSE/POUVOIR/ASCENSION/IDENTITE/DEPLACEMENT/SPORT/LANGUE/RUGBY/REGLES/
DEPLACEMENT/KUROSAWA/POESIE/VITESSE/DESTIN/ANTITHESE/CHŒUR/STADE/OPINION
PUBLIQUE/GEOMETRIE/MASSE/CODES/SOLEIL/FAIM/PAYSAGE/
FASCISME/KUBRICK/LAMENTATION/VIOLENCE/POUVOIR/NOW/CHOC/LENTEUR/DEDOUBLEMENT/STRAWIN
SKY/PROCESSUS/FLECHES/CLASSICISME/ARBITRE/FEMMES/FRICTION/
GESTUS/CASSAVETES/STADE/CADAVRES/ACCELERATION/GLOBE/FLUX/ARBRE
GENEALOGIQUE/SPORT/POLYPHONIE/FRAISES/SHAKESPEARE/NIETZSCHE/ARCHITECTURE/CRIME/DECRO
CHEMENTS/MAL/DEMESURE/HUMOUR/RENAISSANCE/YORK/SOIF/COSMOS/SCENE/CASQUE/IMPRECATION
S/POLITIQUE/MACHINE/LARMES/ORDRE/FAMILLE/PATATES/DANSE/SILENCE/POST-
DRAMATIQUE/PARTITION/VONTRIERS/ PROPAGANDE/ROYAUTE/DICTATURE/VERBE/POL
POT/CONDENSATION/MORT/
CONSTELLATIONS/ENERGIE/REINES/CHUTE/KOOHLAAS/RYTHME/POUVOIR/LYRISME/
SENEQUE/ANGLES/VENGEANCE/OBJECTIVISATION/CRIME/SPECTRES/IMPOSTURE/
CONSCIENCE/FRONTALITE/IRONIE/JUNK SPACE/MANICHEISME/MATCH/
ORCHESTRATION/ATMOSPHERE/FINIR/STRATEGIE/GRAND MECANISME/REVE/ SANGLIER/COMMENCER/

La pièce

1) Richard, duc de Gloucester, fascine notre temps. Ce bossu qui plonge dans le mal sans remord et sans sadisme, avec pour seule obsession d'atteindre le pouvoir, ce régicide qui fauche froidement son frère, ses neveux, sa femme, ses amis, ce scélérat-là séduit depuis près de 500 ans. Peut-être parce que c'est dans l'horrible, l'abjection, le bestial plutôt que dans l'angélisme que l'on pense entrevoir la vérité de l'homme. Peut-être aussi parce que cette virtuosité dans la duplicité, ce grand art dans le crime font de lui un être suprêmement libre, nietzschéen.

La perversité de Shakespeare, c'est de provoquer cette trouble fascination, même si tous les noms dont Richard III ravive la mémoire ont modelé le monde et la conscience du monde de manière maléfique (quelques puissants parmi d'autres : Hitler, Néron, Mao, Staline, Pizarro, Pol Pot, Ceaucescu, Bush, Saddam Hussein….).

2) Il est pourtant difficile de monter la pièce telle qu'elle est écrite. Le lieu commun *Shakespeare, auteur universel* est un leurre : il n'y a pas de place pour le lecteur/spectateur d'aujourd'hui dans le dispositif de ce drame historique destiné à édifier les Anglais du XVI^{ème} siècle en rappelant leur histoire récente, la guerre des Deux Roses (1455-1485). Ce contexte historique nous impose un appareil de notes disproportionné et, plus grave, une dramaturgie manichéenne qui n'est plus recevable.

Cette structure de Moralité médiévale, où la victoire du Bien sur le Mal est assurée, et dans laquelle Dieu arrive toujours à temps, ne fait plus sens au XXIe siècle. Même s'il faut convenir que ce type de dramaturgie éblouit actuellement outre-Atlantique le public d'un président en croisade et recevant « ses ordres de l'autre côté des étoiles ».

Il n'est d'ailleurs pas anodin de remarquer que la plupart des grandes réalisations récentes sur Shakespeare, et singulièrement sur *Richard III*, sont des enquêtes ou des expériences: *Looking for Richard* de Pacino ; *Gloucester Time : matériau Shakespeare pour Richard III* de Langhoff *;* les soustractions expérimentales de Bene ; *Henry V* de Branagh avec commentateur moderne ; *Lear* de Godard, sous-titré « A clearing »…

3) Comment trouver en traduisant un équivalent français à la poésie rythmique et accentuelle de l'anglais ?

hunger !Ricahrd III joue la traduction de Jean-Michel Déprats (Gallimard, 1995), la plus concrète des versions actuelles en français, qui procure au comédien une partition véritablement physique.

Là où la poésie française est quantitative et syllabique, la poésie anglaise est accentuelle (elle repose sur le rythme, les accents, travaille énormément les effets assonantiques et allitératifs, les rimes intérieures, les échos sonores,…). Et dans cette différence réside la difficulté à traduire : faut-il choisir la prose ou opter pour le vers ?

Le vers anglais repose sur un rythme iambique régulier, le iambe étant une impulsion rythmique donnée par l'alternance de syllabes accentuées ou pas. (Par ex : to be or not to be, qui martèle les syllabes paires, cas de figure le plus fréquent). Il est appelé vers blanc parce qu'il n'est que rarement marqué par une rime en fin de vers.

Il n'y a donc pas d'équivalent prosodique français au vers blanc anglais: le décasyllabe est intéressant, mais sensiblement trop court pour tout dire.

Dans sa traduction de *Richard III,* Jean-Michel Déprats a opté pour un vers libre, privilégiant le rythme plutôt que la métrique. Et pour lutter contre la lenteur et la lourdeur du français, il s'est donné trois outils : vigueur, concision, rapidité. Ce qui signifie qu'il a notamment tenté de « ré-armer, de structurer la matière phonique de la langue en choisissant des mots qui ont une articulation consonantique forte. Le comédien est amené à un effort quasiment musculaire. Ce travail physique de la langue tente de recréer dans une autre langue l'énergie et la vigueur d'énonciation du texte original. »

Par ailleurs, Jean-Michel Déprats a respecté l'alternance des trois registres de langue : la prose, le vers blanc et le bout rimé, qui correspondent toujours à une ambiance déterminée.

4) Shakespeare copie des copieurs et fonde l'histoire de l'Angleterre. Il semble en effet que l'auteur n'ait pas eu accès aux deux sources principales concernant la vie de Richard, Duc de Gloucester. Il a puisé dans des chroniques inspirées des sources directes. Son Richard, roi de papier, bancal imaginaire, est pourtant devenu une statue que rien ne peut plus renverser : plusieurs courants historiques révisionnistes ont tenté de réhabiliter Richard, qui n'était sans doute ni mieux ni pire que les autres rois, en vain. C'est que le succès de la pièce est considérable : après son inscription au Registre des Libraires en 1597, on compte pas moins de six réimpressions en in-quarto avant une réimpression en in-folio en 1623.

En un temps où le théâtre fusionne histoire, actualité, imaginaire, et attire en masse les spectateurs, *The Tragedy ok King Richard the third.Countaining, His treacherous Plots against his brother Clarence : the pittiefull murther of his innocent nephewes : his tyrannicall usurpation : with the whole course of his detested life, and most deserverd death.As it hath beene lately Acted by the Right honourable the Lord Chamberlaine his servants* cartonne.

Le paradoxe est qu'une pièce de théâtre qui montre comment un roi peut établir abusivement sa renommée sur une propagande théâtralisée devienne elle-même une vérité historique.

Les deux sources directes sont :

- *Anglica Historia* de Polydore Virgile. L'auteur humaniste italien reçoit du roi Henry VII (le Richmond de la pièce) la mission d'écrire la première histoire d'Angleterre afin de valoriser le règne des Tudors dont il est le premier souverain. La chronique historique est terminée en 1516, et sa publication commence en 1534.

- *History of King Richard III* de Sir Thomas More, l'illustre humaniste et homme d'Etat, qui paya de sa vie sa fidélité à sa foi. Inachevé, ce texte n'est publié qu'après sa mort, complété par Richard Graften, en 1548.

More a interrogé des témoins, notamment le Cardinal Morton, Evêque d'Ely, que certains décrivent comme l'un des agents les plus actifs de la chute de Richard. Il y a de l'humour dans le texte de More, dont Shakespeare a su s'inspirer : par exemple, l'épisode des fraises.

Il faut relever que ces deux sources sont écrites par des amis des Tudor : leur charge de propagande n'est donc pas à négliger, même si le travail de Polydore Virgil déçoit, de ce point de vue-là, la dynastie régnante car il refuse, notamment, de faire remonter la lignée des Tudor jusqu'au Roi Arthur.

Et les deux chroniques qui puisent à ces sources sont celle d'Edward Halle (1548), *The Union of the two Noble and Illustries Families of Lancastre and York,* et celle de Holinshead, auteur qui s'en remet volontiers à la légende.

Signalons qu'il existe aussi deux tragédies à la manière de Sénèque, où Richard tient le rôle du vilain. Shakespeare n'en aurait lue qu'une, parue vers 1580 : *The True Tragedy of Richard the third*, une très mauvaise pièce au dire des spécialistes, dont Shakespeare reprend toutefois la structure.

5) C'est un one-man-play, – 1160 vers pour le rôle de Richard, omniprésent – dans un genre alors très en vogue : le drame historique. C'est le dernier volet d'une tétralogie dont le héros est le Royaume d'Angleterre durant une période de grands troubles politiques. Shakespeare s'intéresse fortement à la dualité pouvoir/chaos.

Linéaire, la pièce marche sur un tempo rapide et s'inscrit dans une théodicée fermée, hypercodifiée : l'harmonie règne sur la Terre, et lorsqu'un homme vient rompre cette harmonie par un acte contre-nature (ici Richard qui usurpe le trône), il est châtié par Dieu (ici Richmond, instrument de la vengeance divine) et tout rentre dans l'ordre ; le changement est néfaste; l'homme est bon; le roi maintient cette harmonie et ne fait qu'un avec son peuple.

Dans la pièce, Shakespeare introduit toutefois les nouvelles conceptions de gouvernance théorisées par Machiavel depuis peu (les traductions en anglais de ses ouvrages circulent depuis quelques années) : conceptions qui autorisent le Prince, pour le bien de son peuple, à être cynique, retors et qui contredisent absolument la morale politique élisabéthaine. Richard III est machiavélique. Shakespeare ne lui donne pas

raison – il est châtié – mais sa superbe, sa faculté d'adaptation, sa rhétorique du mensonge ont parfois l'éclat d'une exemplarité positive. D'où un débat non clos : Shakespeare est-il un laudateur de la conception du monde médiévale ou cherche-t-il à secouer les mentalités ? Difficile, à cinq siècles de distance, de ne pas tordre la réalité, mais on se rallie volontiers au critique polonais Ian Kott, qui pense que le grand Will ne partage pas la majorité des peurs et des superstitions de l'époque, et qu'il veut propulser ses contemporains vers le futur.

6) Où l'on voit que l'antithèse structure toute la pièce, non seulement dans son dessein moral, mais aussi dans sa matière littéraire (figures de style, mécanique des scènes,…). Shakespeare a 29 ans quand paraît *Richard III*. Déjà reconnu comme un grand auteur, il écrit encore selon sa première manière: construction fortement symétrique et personnages fonctionnels même s'il y a en germe dans ce Richard III, premier individu constitué en héros à part entière, tous les grands personnages shakespeariens à venir mais pas encore psychologiquement différenciés : Hamlet, Lear, Macbeth,….

Tout ici repose sur l'opposition : jour/nuit, été/hiver, Richard/Richmond, bien/mal, sang/larmes, vie/mort, York/Lancastre, condamnation/lamentation, ciel/enfer, femme/homme. Cette bataille constante, à tous les niveaux, du micro au macro textuel, est une bataille de mots, selon l'anagramme courante dès le moyen âge entre swords/words.

C'est bien entendu l'opposition entre le bien et le mal qui est au coeur de la pièce, et qui reste le grand sujet à traiter. Un oxymoron dans une phrase, un duel verbal, une réplique articulée en chiasme, une lamentation contrastée (comme celle des spectres dans le dernier acte), tout cela rappelle que le Bien vient toujours censurer le Mal, que le crime appelle forcément le châtiment. On constate donc que l'auteur déploie son œuvre horizontalement et verticalement selon cette forte structure contrapunctique. Et l'énergie de la pièce réside certainement dans cette obsession à vouloir réconcilier des contraires. Il est à noter aussi que cette pratique de la dualité permet à l'auteur de lier les voix, d'enchaîner les thèmes, et de tisser ainsi une partition polyphonique.

La mise en scène

1) La fascination de Maya Bösch pour cette pièce du 16ème siècle – elle a jusque là monté exclusivement des textes contemporains – tient à la langue, à sa force et à sa musicalité. *Richard III* est un oratorio de violence et de lamentation. Un déferlement de souffles, de rythmes, de mots orchestrés aussi précisément que le serait un opéra du Mal: contrairement à ce que veut l'époque, le sang est ici dans le verbe, pas sur scène, et l'intérêt de l'auteur porte plus sur l'expression de l'horreur (condamnation-meurtre-lamentation-prophétie-vengeance) que sur l'horreur elle-même. Exit la *tragedy of blood*, telle qu'elle se déploie sur les très nombreuses scènes élisabéthaines : choc d'une poétique du crime. Là est la force, l'originalité de ce texte.
Respectée intégralement jusqu'à la fin du quatrième acte, la pièce trouve un nouvel épilogue dans notre spectacle à travers une réécriture du cinquième et dernier acte. Manière de dire que si cette langue de pouvoir venue de la Renaissance peut encore travailler nos sensibilités et nos imaginaires, le final manichéen et surplombant (Dieu envoie un ange pour anéantir la bête) ne regarde plus la conscience contemporaine.
Richard III nous regarde, oui. Tyran qui n'est pas une exception humaine mais un comble, manipulateur qui prend le spectateur (chaque spectateur à travers les siècles) comme seul adversaire/partenaire à sa hauteur, bossu qui séduit par son absolue liberté de langage et d'action.
hunger ! sera donc une orchestration physique et vocale de la pièce de Shakespeare, quelque chose comme une manifestation épurée des forces en présence durant vingt-cinq scènes. Et pour faire vibrer les puissances rassemblées là, pour activer leurs stratégies verbales, c'est la métaphore du sport qui a été choisie.

The World is a stage. Shakespeare
The World is a stade. hunger !

2) Mais comment définir un théâtre qui ne privilégie pas le scénario ? Car en effet, la fable de Shakespeare n'est pas ce que, prioritairement, *hunger !* veut faire passer. Deux exemples : la mise en scène se préoccupe moins de savoir comment Richard peut séduire Lady Anne dont il a tué le mari et le beau-père, que de marquer chorégraphiquement la parenté des deux grande scènes d'opposition Richard/Lady Anne et Richard/Elisabeth, qui sont structurées sur le même rythme ping pong (de la persuasion par le smash); la force de détestation/prophétie de Margaret est plus importante à faire résonner de manière sonore et corporelle que le détail de sa vie tourmentée. Cette ex-Reine qui traverse toute la tétralogie est un vecteur d'imprécations rageuses, une mémoire mise en boucle des calamités du Royaume d'Angleterre, et c'est cette force de profération qui doit atteindre le public. C'est peut-être simplement l'intuition de Peter Brook qu'il s'agit de concrétiser lorsqu'il dit : « Une pièce de Shakespeare est une longue phrase ».

Tout est donné dès le début à travers l'autoportrait de Richard : voilà un agent du diable qui va agir diaboliquement. Il n'y a donc aucun suspense, aucune progression psychologique ; les personnages sont seulement des fonctions, des instances de discours qui se combinent entre elles comme les instruments d'une symphonie.

LA FABLE, D'ABORD PROPREMENT STRUCTUREE, SE COMPLEXIFIE; LE CHAOS S'IMPOSE AFIN QU'UNE NOUVELLE DISTRIBUTION PUISSE S'IMPOSER, AFIN QUE RICHMOND, PIVOT DU TRAVAIL SUR SHAKESPEARE COMME MATCH, PUISSE SURGIR : NOUVEL HOMME, NOUVEAU CYCLE DE POUVOIR/TERREUR. LA FIN DE SHAKESPEARE EST A LA FOIS LISSE, CALME ET IRONIQUE : LA PAIX OUI, MAIS QUELLE PAIX ? TOUT CELA PEUT ETRE CONCRETISE PAR L'OCCUPATION DE L'ESPACE DE JEU, PAR DES CONSTELLATIONS PRECISES. (notes, mb)

Le travail de Maya Bösch se situe clairement dans un champ scénique que certains appellent post-dramatique[1]. Champ occupé notamment par des Cunningham, Wilson, Castellucci, Bausch, ou du côté francophone par des Nordey, Gabily, Tanguy, sans parler du cinéma de Godard, par exemple. Qu'elle vienne après le dramatique ou qu'elle se déploie plus vraisemblablement dans ses marges, cette manière évacue une conception basique du texte de théâtre comme lieu d'un conflit manifesté par du dialogue. Elle en appelle plus volontiers à l'épique, au lyrique, au chorégraphique et se fonde sur le monologique et la choralité davantage que sur le dialogique.
Cette manière est d'ailleurs plus facilement acceptée par les spectateurs de danse que par ceux de théâtre : le logos jouant ses bons offices de communication, il est moins aisé de s'arracher au sillon narratif lorsqu'on s'en remet à une pièce. Rappelons toutefois que *mimesis* vient du grec *mimesthai,* qui signifie représenter par la danse. Dans cette approche qui passe outre le drame, il faut voir surtout une fascination pour la langue : une langue considérée comme musique, rythme, cri, chant, une langue qui vaut par elle-même, et qui, dans sa manifestation même, malmène la continuité du sens.

LAISSER TOMBER LA PIECE/NE GARDER QUE LE TEXTE/IGNORER LE DIALOGUE/NE PAS S'APPROPRIER LA REPLIQUE/RESTER DANS LE FLUX/NE JAMAIS S'ASSEOIR/PORTER A TOUT INSTANT TOUTE LA PIECE/TROUVER UNE MESURE CORPORELLE A LA MESURE DU TEXTE / IDEM DEMESURE/SAUVER LES CORPS, LIQUIDER LES RECITS/NE PAS COMPTER SUR LA CONSOLATION DE LA FABLE/SE FAIRE OPERATIQUE ET CHOREGRAPHIQUE/METTRE A LA PLACE DU PERSONNAGE UN SPORTIF DE LA LANGUE
(indications aux comédiens)

---

[1] Voir notamment la parution en 2002 d'une traduction du livre de Hans-Thies Lehmann : *Le théâtre post-dramatique*, à l'Arche

3) Sur la fable de Shakespeare vient se poser la fiction d'un match. Dès sa première approche de *Richard III* il y a deux ans, Maya Bösch a eu cette intuition du choc, de la confrontation, l'intuition d'un chœur de comédiens lancé contre le corps du texte, contre Shakespeare. Dans *Richard III*, pièce antithétique, le langage est nerf de la guerre, énergie, drogue. De là, l'idée du match. Par un transfert d'ordre post-dramatique, l'attention exclusive au déroulé narratif se voit ainsi dynamisée par un schème sportif englobant.
Cette fiction du match s'accompagne d'une indication fondamentale pour le comédien : il doit être en distanciation maximale avec la fable shakespearienne (puisque ce qu'il utilise de ce qui est donné par Shakespeare, c'est essentiellement la langue en tant que drogue pour alimenter le *speed* du match), et en identification maximale avec la fiction du sport.

COSTUMES PLUS AU MOINS UNIFORMES. RESTER DANS L'ESPRIT DE L'EQUIPE, TOUJOURS, COMPLETEMENT. CASSER / DETRUIRE LA HIERARCHIE DU TEXTE, INTERVENIR DANS CETTE HISTOIRE DE POUVOIR EN IMPOSANT UNE AUTRE FICTION, QUI BOUGE SANS CESSE, UN COMBAT D'UN AUTRE ORDRE.
RICHARD III *EST UNE HISTOIRE DE POUVOIR. NOUS UTILISONS LA METAPHORE DU SPORT POUR PARLER DU POUVOIR ET PAR CETTE METAPHORE NOUS OUVRONS UN ESPACE DE GUERRE. IL FAUT POSER LE PLUS RAPIDEMENT POSSIBLE LA MISE EN ESPACE, LES FORMATIONS ET CONSTELLATIONS LIEES A CHAQUE SCENE, POUR QUE L'ACTEUR PUISSE COMMENCER A S'INVENTER DANS CES GEOMETRIES, A IMAGINER PLUS LOIN QU'ELLES, AVEC LE PLUS DE LIBERTE POSSIBLE. (notes, mb)*

La configuration théâtrale fondamentale de ce spectacle, c'est simplement onze acteurs, hommes et femmes d'aujourd'hui, avec des corps et des mentalités d'aujourd'hui, formant une équipe prise entre soixante et un personnages du 16ème siècle, inusables et inusés, et un public de plusieurs centaines de spectateurs d'aujourd'hui. Match.

La fiction sportive ne se manifeste pas ici par l'adoption d'un sport en particulier : on est dans l'esprit du sport, mais côté déréglementation, avec une indistinction d'équipes, de règles, de terrain ; les alliances se font et se défont, les codes changent, l'espace de jeu fluctue, et c'est toujours Richard qui décide des inflexions, qui mène le jeu.
Ce sport déréglementé sécrète trois injonctions qui collent très bien à Richard, presque un mini-manifeste libéral : agir, s'adapter sans cesse et ne rien attendre des autres, tirer un maximum de profits.

L'ENTREE EN MATIERE DU SPECTACLE DOIT ETRE SPORTIVE, DECIDEMENT : APPARAISSENT SUR LE PLATEAU DES ATHLETES DE LA REPRESENTATION (ILS VONT COURIR LES TROIS HEURES TRENTE DU RIII, UNE DES PLUS FAMEUSES EPREUVES LAISSEES PAR SH.). MAIS CE NE SONT PAS DES SPORTIFS LANCASTRE CONTRE YORK, CE SONT DES SPORTIFS DE LA MIMESIS : IL FAUT TOUT DE SUITE FAIRE SENTIR QUE CETTE ENERGIE VA SE DIRIGER CONTRE LA FABLE, CONTRE LA DRAMATIS PERSONAE. DONC PAS DE T-SHIRTS NOIR-BLANC COMME ESSAYE HIER, SINON ON CROIT QUE C'EST SEULEMENT UN MATCH ENTRE ROSE BLANCHE ET ROSE ROUGE

PEUT-ETRE MEME FAUT-IL VERBALISER CELA : UN ACTEUR S'AVANCE ET DIT AU PUBLIC, PENDANT QUE LES AUTRES SE PREPARENT, METTENT LEUR EQUIPEMENT RIII : « ON VA SE BATTRE CONTRE SHAKESPEARE, CE RICHARD, ON VA LUI FAIRE LA PEAU UNE FOIS POUR TOUTES, ON VA SE BATTRE CONTRE VOUS, CONTRE VOTRE SCEPTICISME, CONTRE LES 500 ANS QUI SEPARENT CE TEXTE ET VOUS.» PUIS HAKA, DEBUT DES HOSTILITES.

(notes, mp)

4) Dans ce sport, c'est la langue qui est munition, ballon, drogue (une liste des munitions de chaque personnages – total du nombre de mots anglais dans toute la pièce – a été établie, chiffre qui sera peut-être porté sur les costumes). Mais de quoi est faite cette langue qui commande absolument la mise en scène? En virtuose, Shakespeare multiplie les registres, les tons, les tessitures. Il exploite aussi deux rythmes différenciés : celui des hommes crachant sur un tempo emballé une langue du crime ou de la propagande, celui des femmes prenant le temps du chagrin pour déplorer, maudire.

Il faut rappeler que la langue baroque anglaise est encore très libre au 16ème siècle : peu fixée grammaticalement et lexicalement, polysémique, elle fonctionne par associations de sens ou de son, se plaît au mélange noble/vulgaire. Tous élans que le français d'aujourd'hui, plus rationnel, plus corseté, peine à rendre parfois.

Les femmes utilisent un langage traditionnel, connu, traversant des champs métaphoriques saturés par l'usage : ce qui fait que Richard peut terminer leurs phrases. Lui au contraire est d'une inventivité, d'une souplesse d'esprit qui en font quasiment un poète. L'opposition principale de la pièce serait alors celle-ci : la rigidité morale et formelle de tous contre la labilité absolue de Richard.

Shakespeare met ainsi en évidence le conflit qui existe à l'époque entre deux conceptions du langage : le cratylisme, qui dit que les mots collent par nature aux choses, que le mot est l'icône de la chose et le nominalisme, qui croit à l'arbitraire du signe.

Les femmes – c'est patent dans le duel du début entre Richard et Lady Anne – sont cratyliennes, donc toujours univoques ; Richard est nominaliste, d'où les jeux de mots, les mensonges, les métaphores inventives, la polysémie…(« I moralize two meanings in one word »). Richard, Duc de Gloucester, introduit ainsi à la complexité du monde moderne. Il est Machiavel, animal politique qui enterre l'image du bon roi médiéval et invente la raison d'état. A ceci près que Machiavel ruse et trompe pour le bien du peuple, là où Richard ne vise que sa propre ascension.

Par Richard, qui est machiavélique, sceptique, nominaliste, et Richmond qui est aussi machiavélique, Shakespeare sème le doute au sujet de dogmes établis : le roi n'est peut-être pas le représentant de Dieu sur terre ; ce n'est peut-être pas la Providence qui dirige la vie des hommes ; l'homme n'est peut-être pas naturellement bon ; la vie sur terre est peut-être un sacré chaos,…

DANS LES SCENES DE LAMENTATIONS DE MARGARET, SHAKESPEARE MEETS SENECA. MARGARET, FIGURE DE LA NEMESIS CLASSIQUE S'EXPRIME DANS UNE RHETORIQUE ANTIQUE. EN REGARD, LA LANGUE DE RICHARD III PARAIT DROLEMENT « QUOTIDIENNE ». RAPPORT DE FORCES ENTRE CES DEUX LANGUES !
IL FAUT TRAVAILLER DES MODES LINGUISTIQUES CONTRASTES (PATHOS, PARLANDO, JARGON QUOTIDIEN,…). LES CONFRONTER. ON VERRA ET ENTENDRA ALORS LA FASCINATION DU MAL. » (notes, maya bösch)

LANGUE : TEMPO RAPIDE POUR SHAKESPEARE / AVOIR CONFIANCE EN LA DYNAMIQUE INSCRITE DANS LE TEXTE / LE VERS FAIT AVANCER LA LANGUE D'ACTION, IL ACCELERE LE PLOT /NE JAMAIS PRENDRE LE DEBUT D'UN VERS PAR EN BAS. TOUJOURS COMMENCER AVEC LA DYNAMIQUE D'UNE FLECHE / PAS DE DESCRIPTION, PAS DE MELODIE DE LA DESCRIPTION, MAIS PLUTOT LE RYTHME D'UNE AFFIRMATION, D'UNE ACTION, COMME SI QUELQUE CHOSE PRECEDAIT, IT'S A MUST / I NEED TO SPEAK AND I SAY. PARLER = ACTION. TOUT DE SUITE DANS LE MOT ET NE PAS COMMENCER PAR UNE MELODIE QUI INSINUE QU'UN SENS VA SUIVRE. DIRE CAR SINON JE MEURS. ICI AUSSI, DIRE POUR JOUER SINON JE MEURS.
DIALOGUE : RELAIS RAPIDE ENTRE LES DIFFERENTES REPLIQUES. QUESTION-REPONSE SANS PAUSES A PART CELLES QUE NOUS FIXERONS. TOUT DE SUITE LE DIALOGUE CAR SI JE PERDS DU TEMPS, JE ME PERDS. URGENCE. RYTHME DE L'INTRIGUE. UNE FABLE QUI AVANCE, SE DEPLACE, CHERCHE A SE FIGER, AVANCE TOUJOURS SANS REPOS SANS DOUTE SANS HESITATION.
VOLUME : IL FAUT TRAVAILLER POUR / SUR UN VOLUME. LE VOLUME COMME COUCHE PHYSIQUE, FLECHE, LARGEUR QUI TRAVERSE L'ESPACE ET CETTE « COUCHE » EST CHARGEE, PRODUITE PAR UN « PETIT » CORPS HUMAIN. LA PRODUCTION DE L'HOMME EST CHARGEE, DANGEREUSE, « SUR-HUMAINE » ALORS QUE L'HOMME RESTE UNE BETE… LES ACTEURS ICI SONT AFFAMES, ONT FAIM DE LA LANGUE, VEULENT PRENDRE LA LANGUE. TITRE : HUNGER! DE ET POUR SHAKESPEARE.
ANGLAIS / FRANÇAIS : SUPERPOSER LEUX LANGUES ET UTILISER LA COMPLICITE QUI EN DECOULE.
TOUS LES NOMS PRONONCES A L'ANGLAISE / APPRENDRE LE SWITCH / RUPTURE ENTRE LE TEXTE EN FRANÇAIS ET L'ADRESSE EN ANGLAIS. LE NOM EST ENNEMI, RIVAL OU ALLIE TEMPOREL. ANGLAIS = MANIERE D'APPELER L'AUTRE EN LE METTANT A DISTANCE, CAR JE ME MEFIE DE LUI.
CLARENCE : LYRISME CHARGE DE MORT
LADY ANNE : LANGUE DU DEUIL
MARGARET : LANGUE DE LA VENGEANCE
ELISABETH : HYSTERIE.

BUCKINGHAM / RICHARD : ELOQUENT / HACHE / 2 ENERGIES QUI S'OPPOSENT/ PHYSIQUEMENT ET PAR LEUR JEU DE COMPLICITE, ILS SONT POURTANT INTERCHANGEABLES.

DIDASCALIES : IMPORTANT, IL FAUT QUE LES ACTEURS S'EN CHARGENT, QU'ILS DOCUMENTENT LES PROCESSUS. TO BE AND NOT TO BE…

(notes après première lecture de la pièce par les comédiens, maya bösch)

La fiction et le mal

par Arielle Meyer MacLeod

Entre histoire et fiction

Dans ses pièces historiques, Shakespeare relate une partie de l'histoire d'Angleterre, celle de la guerre des Deux Roses qui, à la fin de l'époque médiévale, oppose deux branches de la famille royale des Plantagenêt pour la possession de la couronne: les Lancastre et les York. Les Lancastre ont pour emblème une rose rouge, les York une rose blanche. Shakespeare relate les faits en deux tétralogies. La première narre les événements qui vont de 1422 à la chute de Richard III en 1485 tandis que la seconde, rédigée entre 1595 et 1599, raconte les faits antérieurs à la première tétralogie, se déroulant entre le règne de Richard II en 1377 jusqu'à la mort d'Henry V en 1422. Ensemble, les pièces historiques de Shakespeare couvrent ainsi plus de cent ans de l'histoire d'Angleterre.

Oeuvres littéraires, ces pièces ont pourtant acquis une légitimité historique assez paradoxale, au point que des générations entières d'Anglais ont appris leur histoire nationale en les lisant.

Pour comprendre ce paradoxe il faut d'abord prendre conscience de l'importance du théâtre dans la vie quotidienne à l'époque élisabéthaine, importance dont on ne peut clairement se faire une idée aujourd'hui tant la place du théâtre s'est modifiée à travers les siècles. Le théâtre exprimait « par le truchement des personnages créés, la somme de connaissances, de préoccupations, d'émotions et d'idées qui constituaient ce qu'il est convenu d'appeler l'âme anglaise.[2] ». A cette époque, comme jamais, le théâtre « le théâtre projette sur la scène à la fois les événements et l'état de la sensibilité contemporaine. Le théâtre se fait non à la cour ou dans la tour de l'écrivain mais au beau milieu de la ville, de la société, des hommes. Le théâtre est la vraie chronique de ce temps. Jamais on ne l'a vu coller autant à la vie quotidienne, à ses grandeurs et ses misères.[3] » Il faut savoir que 2500 à 3000 spectateurs fréquentaient quotidiennement les théâtres londoniens, ce qui signifie que deux habitants sur quinze se rendaient toutes les semaines au théâtre !

Par ailleurs la conception de l'histoire n'était pas du tout celle que nous avons aujourd'hui. L'histoire avait avant tout un rôle didactique : « la distorsion de la réalité est ainsi une pratique courante chez les historiens de la renaissance pour qui l'exactitudes des faits compte moins que l'enseignement moral que l'on peut tirer de l'analyse des événements. […] Histoire et tragédie apparaissent à la Renaissance

---

[2] Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Gallimard, 1966

[3] Bernard Liègme, *Répertoire* no 4, TPR, Editions de L'arche et de La cité, 1962

comme les deux faces d'une même pratique fictionnelle donnant naissance à la tragédie historique où se combinent travestissement de la vérité et pédagogie par l'exemple.[4] »

En réalité ces pièces, et *Richard III* en particulier, ne relèvent pas de la chronique historique et font subir aux faits, pour peu que nous les connaissions, de sévères distorsions dues autant à des raisons d'ordre esthétique qu'historiographique.

> Les commentateurs ont tous souligné à l'envi les grandes distorsions que Shakespeare fait subir à son matériau historique. Pour ne prendre que le seul cas de Richard III, il est clair par exemple que la présence sur scène de la reine Margaret avant la mort d'Edouard (qui eut lieu en 1483) ou même après, ne peut relever que d'un travestissement de la vérité historique puisque Margaret fut ramenée en France en 1475, bien avant les épisodes narrés dans la pièce, pour mourir en 1482. Dans Richard III, Margaret est une figure essentielle, non à l'action du drame, car elle n'a prise sur aucun des événements, mais à sa portée symbolique. Les imprécations qu'elle lance et les évocations du passé qu'elle rappelle sans cesse en font l'incarnation d'un temps organisé qui s'oppose aux entreprises de Richard.
>
> De même Shakespeare rapproche la mort d'Henry VI (1471) dont le cortège funèbre conduit par Lady Anne offre à Richard l'occasion d'une première rencontre avec sa future épouse, et celle d'Edouard IV (1483) au début de l'acte II. En contractant ainsi le temps réel au mépris de toute cohérence historique, puisque douze années ont séparé les deux événements, Shakespeare alourdit l'atmosphère macabre qui pèse sur le début de la pièce et fait planer de funestes présages sur le déroulement du règne à venir.[5]

Les inexactitudes relevées ici tiennent essentiellement à la contraction du temps, phénomène inévitable dès lors qu'il s'agit de concentrer quatorze années en quelques heures de spectacle et de le faire par des procédés littéraires ayant avant tout une portée esthétique. Ainsi « Shakespeare substitue l'efficacité dramatique et la portée symbolique à la véracité historique, car c'est bien en homme de théâtre soucieux des effets qu'il peut tirer d'une action concentrée et de personnages ainsi mis en miroir les uns les autres qu'il construit son drame ».

Par ailleurs, la fiction shakespearienne propose un point de vue particulier sur l'histoire d'Angleterre, point de vue redevable en grande partie à la situation politique contemporaine du moment où Shakespeare écrit. Montrer Richard III comme un monstre était la règle pendant le règne de la dynastie des Tudor à laquelle appartenait Elisabeth 1ère, reine d'Angleterre. Rappelons que c'est Henry Tudor qui a défait Richard sur le champ de bataille et fondé cette nouvelle dynastie. Shakespeare a utilisé comme sources des chroniques historiques foncièrement défavorables à Richard, par allégeance à la dynastie régnante. Parfois, notamment chez un des chroniqueurs, Thomas More, la vérité est altérée à des fins littéraires, pour rendre le récit plus poignant et susciter l'indignation du lecteur. Au 17ème siècle, au moment de la mort du dernier Tudor, quelques historiens ont tenté de montrer que cette vision diabolique de Richard obéissait à une nécessité politique et ont souligné les aspects positifs de son règne, notamment son talent d'administrateur et son courage. Certains historiens ont montré le très bon bilan économique et commercial de Richard tandis que d'autres mettent même en doute son implication

---

[4] Jean-Jacques Chardin, *op. cit*., p14

[5] Jean-Jacques Chardin, *op. cit*., pp. 14 et 20.

dans le meurtre de ses neveux. Selon ces historiens, dits révisionnistes, le *Richard III* de Shakespeare a été avant tout une propagande pour les Tudor, efficace mais dommageable pour la réalité historique.

Aujourd'hui on tente de comprendre le règne de Richard en le replaçant dans le contexte de son époque. Il reste très peu d'archives personnelles sur ce roi qui a été un grand manipulateur, usant de la propagande pour consolider son règne : ce qui explique que Richard reste pour les historiens un personnage énigmatique. Le *Richard III* de Shakespeare est considéré aujourd'hui pour ce qu'il est : une œuvre littéraire majeure de l'histoire du théâtre mais n'ayant aucune valeur historique[6].

Si l'histoire est spectacle c'est aussi parce que la vie est mise en scène. Cette conception de l'histoire n'est pas étrangère au celle du *theatrum mundi* qui considère le monde comme un théâtre et qui domine toute l'époque élisabéthaine. Car si le m onde est un théâtre, alors le théâtre est bien le meilleur moyen pour parler du monde et de son histoire. En cela Shakespeare est l'interprète de son temps, fidèle à la fois à la tradition des historiens, qui n'implique pas d'être fidèle à l'exactitude des événements, et à la tradition dramatique. La tragédie historique est ainsi le genre le plus adapté aux principes philosophiques et moraux de l'époque shakespearienne.

[6] Voir Tri Tran, « A la recherche de Richard, le vrai », in *Lecture d'une œuvre, Richard III*, ouvrage coll coordonné par Maurice Abitboul. Editions du Temps, 1999.

Le mal à l'oeuvre

Richard ne recule devant rien. Aucun crime n'est pour lui trop noir. Entièrement tendu vers la quête du pouvoir auquel il accède en marchant sur des cadavres, Richard semble sourd à toute empathie, inapte au moindre sentiment qui ne soit pas orienté vers la seule satisfaction de son ambition sans limite, capable de toutes les infamies et de toutes les trahisons. La noirceur de ses actes alliée à une absence totale de scrupules fait de lui une incarnation du Mal. Mais le Mal est un concept très large et surtout fuyant. Qu'est-ce qui en Richard III est le Mal? Est-ce son être même? Est-il, du fait de son histoire personnelle, un personnage mauvais et sanguinaire comme d'autres sont bons et bienveillants? Ou bien le Mal réside-il dans la nature humaine, une nature humaine foncièrement mauvaise dont Richard serait à la fois le paradigme et la cristallisation? Le Mal pourrait aussi bien ne pas concerner l'homme en particulier mais le contexte socio-politique dans lequel il évolue. Ou encore le Mal serait obstinément indissociable du pouvoir? Cette question du Mal, centrale, est sans doute celle que, directement ou indirectement, se posent tous les metteurs en scène qui s'affrontent à ce monument, question immense, insoluble, dont on ne peut qu'esquisser les contours sans jamais prétendre à une réponse. Quelques pistes de réflexion.

Le corps boiteux et le langage trompeur

Richard III raconte l'histoire d'un homme exceptionnel dans l'étendue de la noirceur de son âme, noirceur dont il faudrait trouver les sources dans des mécanismes individuels qui lui appartiennent. Si le personnage de Richard est encore un archétype, il présente déjà certains traits qui l'individualisent et qui annoncent les personnages des grandes tragédies à venir. Les indices ne manquent pas. La généalogie du Mal est peut-être à chercher dans ce corps mal aimé qui l'empêche de trouver l'amour.

> Moi, qui suis tronqué de nobles proportions,
> Floué d'attraits par la trompeuse Nature,
> Difforme, inachevé, dépêché avant terme
> Dans ce monde haletant à peine à moitié fait…
> Si boiteux et si laid
> Que les chiens aboient quand je les croise en claudiquant… (I,1)

Tel est le portrait peu flatteur que dresse de lui-même Richard dans son premier monologue. Corps détesté qui porte toute la haine de soi et lui interdit l'amour de l'autre. Cette image de lui-même est à l'origine de sa malfaisance, et c'est lui-même qui l'annonce:

> Et donc, si je ne puis être l'amant
> Qui charmera ces jours si beaux parleurs,
> Je suis déterminé à être un scélérat,
> Et à haïr les frivoles plaisirs de ces jours. (I,1)

Frappé par la difformité, Richard est aussi frappé d'ignominie. Ce corps exécré est celui d'un enfant dont la mère maudit la naissance. Comme si cette naissance sans amour avait sculpté sa disgrâce

corporelle et façonné la laideur de son âme. La duchesse d'York, accablée par l'accumulation des crimes de son fils, fait ainsi le récit de l'enfance du tyran :

> Tu es venu sur terre pour faire de la terre mon enfer.
> Ce fut un lourd fardeau pour moi que ta naissance;
> Coléreuse et rebelle fut ta petite enfance;
> Tes jours d'écoles furent terribles, désespérants, sauvages et furieux;
> Ta jeunesse effrontée, hardie et aventureuse;
> Ton âge mûr arrogant, perfide, sournois et sanguinaire. (IV,4)

Selon la duchesse, ce constat terrible dit l'innéité du mal chez son fils, son inscription ontologique. Mais ce qu'elle ne voit pas, c'est l'absence d'amour maternel sous-jacent dans ses propos. Ainsi le manque d'amour, que Richard souligne dans son premier monologue comme central dans sa vie d'homme, semble être son lot avant même sa naissance.

La question se pose également de savoir si sa difformité doit se lire comme un équivalent physique à la noirceur de son âme ou comme son origine. L'époque médiévale considérait la monstruosité physique comme le signe d'une emprise néfaste et diabolique. Mais le philosophe Francis Bacon, contemporain de Shakespeare, père de la philosophie des sciences et dont les conceptions s'opposent à celles de la scolastique médiévale, considère déjà la difformité comme une cause et non comme un signe du mal. L'idée selon laquelle la cruauté de Richard III découlerait de ce corps repoussé et repoussant n'est donc pas étrangère à l'époque de la Renaissance.

« Richard se présente comme l'équivalent du chaos, à la fois chose informe et difforme, tel une page mal imprimée par la presse à encre. Son corps est marqué par une série de fautes de frappe.[7] » Anatomie disgraciée et figure du chaos, c'est en fait par le langage que Richard sème la terreur et introduit le désordre. Il utilise un langage équivoque, porteur de tous les faux semblants, fonctionnant sur la double entente et les ambiguïtés sémantiques. Richard fait de l'arbitraire du signe le moyen privilégié de son ascension vers le pouvoir: les mots ne sont pas les choses, ils ne font que les signifier. Il illustre ainsi une théorie linguistique dont Bacon et Montaigne ont jeté les bases et qui s'oppose à la conception du naturalisme sémantique qui envisage le langage comme une émanation naturelle de la réalité. Le discours pour Richard est un instrument pour brouiller et manipuler, pour rendre le monde aussi altéré et dénaturé que l'est son propre corps.

Mais si Richard se sert des mots avant tout pour cacher, simuler et tromper son entourage, il les utilise avec une effroyable véracité lorsqu'il est seul avec lui-même, et qu'il partage cette solitude de convention avec le public: « le roi Edouard est aussi franc et droit / Que je suis rusé, fourbe et traître », dit-il avant d'endosser le rôle d'un être bon et charitable pour mieux envoyer son frère Clarence à la mort. Comédien accompli qui utilise toutes les ressources de la simulation pour mener à bien son ascension vers le pouvoir, Richard est d'une totale honnêteté vis-à-vis de lui-même et, de ce fait, d'une

---

[7] François Laroque, "Richard III, roi d'hiver", in *William Shakespeare Richard III: Nouvelles perspectives critiques*, Astréa no 10, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2000.

parfaite transparence vis-à-vis du spectateur dont il fait dès lors son complice, accentuant ainsi l'effet de fascination que provoque son personnage.

La vengeance perpétuelle

A une analyse du personnage de Richard, on doit ajouter une réflexion sur la fable. On peut en effet lire *Richard III* comme une fable fermée ou comme une étape provisoire dans un cycle sans fin qui verrait les tyrans succéder aux tyrans.

D'un côté, *Richard III* est une pièce qui oppose de façon totalement manichéenne le bien et la mal. Lorsque la pièce s'ouvre, la paix et la sérénité semblent enfin régner après des années de guerre civile. La dynastie des York, en la personne d'Edouard IV, est à nouveau assise sur le trône. Richard, son frère, dit ainsi :

> Ores voici l'hiver de notre déplaisir
> Changé en glorieux été par ce soleil d'York;
> Et tous les nuages qui menaçaient notre Maison
> Ensevelis au sein profond de l'océan. (I, 1)

Mais Richard s'empresse de perturber cette situation initiale. Le mouvement de la pièce est d'emblée lancé, qui mène Richard à son apogée à la fin de l'acte III et le précipite ensuite à sa perte. Ascension inexorable suivie d'une chute programmée qui indique l'iniquité du projet de Richard : il crée lui-même les conditions de sa propre déchéance en optant systématiquement pour le crime. Le cinquième et dernier acte est alors celui de la bataille entre le bien et le mal, bataille providentielle dont l'issue serait dictée par Dieu et qui verrait le bien triompher en la personne du bon Richmond tandis que l'incarnation du mal, l'horrible Richard, périt. Fable fermée donc, dans laquelle la paix revient et les méchants sont punis.

Mais *Richard III* est aussi une pièce qui s'inscrit dans un cycle historique. Un cycle dominé par la vengeance. La Guerre des Roses n'est autre qu'une longue histoire de représailles attentées alternativement par les deux camps opposés des York et des Lancastre. Les personnages féminins de la pièce ne manquent pas de mettre à jour cette comptabilité du crime et du meurtre.

> Margaret:
> J'avais un Edouard, un Richard l'a tué;
> J'avais un Henry, un Richard l'a tué:
> Tu avais un Edouard, un Richard l'a tué;
> Tu avais un Richard, un Richard l'a tué.
> La duchesse d'York:
> J'avais un Richard aussi, c'est toi qui l'a tué;
> J'avais un Rutland: tu as aidé à le tuer
> (IV,4)

Ainsi la violence et le crime préexistent à l'avènement de Richard, qui ne ferait que s'inscrire dans une logique du meurtre qui le dépasse. Margaret n'a rien à envier au tyran dont l'aspect sanguinaire semble moins exceptionnel dès lors qu'il est inclut dans un contexte lui-même criminel. Richard n'intervient pas

dans un monde calme et ordonné pour y introduire le mal, il ne fait que continuer à perpétuer des crimes dans un univers dominé par la violence. Car dans le conflit qui oppose les York et les Lancastre dans la lutte pour le pouvoir, la vengeance est la pierre angulaire d'un code de l'honneur que nul ne conteste. Il est normal de venger la mort de ses proches; c'est ce qui détermine la problématique dans laquelle se trouve Hamlet dès lors qu'il sait que son père a été tué par son oncle; il se doit, selon les règles aristocratiques de l'époque, de venger ce meurtre. Mais Richard, à la différence des autres, n'accomplit pas les crimes dont il se rend coupable par vengeance. Au moment où commence la pièce, son frère a reconquis le trône d'Angleterre au prix de multiples assassinats. Il n'y a donc, du point de vue de la dynastie des York à laquelle appartient Richard, personne à dédommager. Richard s'en prend aux siens, brisant ainsi une sorte de légitimité de la violence. En cela il atteint un sommet dans l'extension du mal.

Le grand mécanisme

A la lecture qui oppose le bien et le mal au terme de la pièce, Jan Kott apporte une alternative de taille dans un ouvrage capital paru dans les années soixante. Dans *Shakespeare notre contemporain*[8], il consacre tout un chapitre à *Richard III*, qu'il analyse dans le cadre plus vaste de l'ensemble des pièces historiques.

Selon Jan Kott, Shakespeare n'envisage pas l'histoire comme un mouvement linéaire mais comme un éternel recommencement frappé d'immobilité. L'histoire, pour Shakespeare, demeure sur place. "Chacune de ces grandes tragédies commence par la lutte pour conquérir ou renforcer le trône, chacune s'achève par la mort du monarque et un nouveau couronnement". Dans cette répétition perpétuelle d'un drame toujours semblable, même les noms sont identiques : les Henry, Edouard et Richard se succèdent, comme si rien ne les différenciait vraiment.

L'image de l'histoire chez Shakespeare serait celle d'un grand escalier que monte sans trêve un cortège de rois, ce que Jan Kott appelle le Grand Mécanisme.

> Chez Shakespeare, il n'y a pas de dieux. Il n'y a que des souverains, dont chacun tour à tour est bourreau et victime, et des hommes qui ont peur. Ceux-ci ne font que regarder le grand escalier de l'histoire. Mais leur sort est fonction de qui parviendra jusqu'à la plus haute marche ou tombera dans l'abîme.

Dans ce Grand Mécanisme, les hommes ne sont que des silhouettes dont la personnalité et la volonté propre n'ont aucune influence. Certains, le plus grand nombre, n'ont pas conscience du simple rôle de figuration qu'ils tiennent dans le déroulement cyclique des événements. Deux d'entre eux ne sont pas dupes, ce qui ne les exempte de rien :

> Seuls deux personnages de la tragédie réfléchissent à l'ordre de ce monde: le roi Richard III et le tueur à gages; celui qui se trouve au sommet de la hiérarchie féodale et celui qui se trouve au plus bas de

[8] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, petite bibliothèque Payot, 1978.

> l'échelle. Richard III n'a ni scrupules ni doutes; le tueur à gages vit de courts instants d'hésitation. Mais tous deux perçoivent tout aussi clairement le même Grand Mécanisme, contemplé du sommet ou du bas de l'échelle; tous deux n'ont aucune illusion, car eux seuls peuvent se le permettre; ils acceptent le monde tel qu'il est. Bien mieux: le roi et le tueur à gages représentent l'ordre de ce monde à l'état pur. C'est cela précisément que Shakespeare voulait dire. (…) Dans l'ordre de l'histoire, ils ne sont tous deux que des rouages du Grand Mécanisme. Vus dans la perspective du cimetière et de la potence, ils ne sont tous deux que des hommes.

L'analyse de Jan Kott a le mérite de sortir la fable d'une lecture manichéenne. Il nous indique une vision du mal résolument non psychologique et totalement indépendante des individus. Les personnages shakespeariens ne sont pas bons ou mauvais en vertu de qualités personnelles qui les rendraient plus ou moins sanguinaires, mais selon la marche de l'escalier du Grand Mécanisme sur laquelle ils se trouvent. S'il fallait localiser le mal, il se situerait dans le mécanisme lui-même, un mécanisme qui happe et broie les individus, évacuant dès lors la traditionnelle opposition entre le bien et le mal. Shakespeare proposerait ainsi une vision pessimiste du monde : il retranche tout sens à l'histoire et la considère comme un éternel recommencement sur lequel les hommes, quelles que soient leurs qualités, n'ont pas de prise.

La raison d'état

Dans *3 Henry VI*, la pièce qui précède Richard III dans la tétralogie, Richard se réclame, anachroniquement, de Machiavel qu'il se promet de dépasser en le renvoyant à l'école.

La façon dont il détourne la religion et le discours biblique à son profit, tout en organisant cyniquement des mises en scène dans lesquelles il construit son personnage afin de mieux séduire son entourage, ferait de Richard l'incarnation théâtrale de Machiavel et de ses conceptions de la politique. Un Machiavel dont le crime serait l'apanage. Cette analogie tient en fait à une simplification de la pensée machiavélienne :

> Machiavel justifie assurément l'appropriation du discours religieux au profit de l'action politique parce qu'il peut être un instrument efficace du pouvoir: "Il n'a jamais, en effet, existé de législateur," écrit-il dans les Discours, "qui n'ait recours à l'entremise de Dieu pour faire accepter des lois nouvelle (…) qui étaient de nature à n'être point reçues sans ce moyen." Ce qui a souvent été considéré comme une position blasphématoire à l'égard du discours religieux est en fait motivé par la nécessité d'organiser un état sur des fondements nouveaux. il n'existe donc qu'un rapport de pure surface entre cette conception utilitaire de la religion et de ses préceptes et les pratiques de Richard dont la seule motivation est la jouissance solipsiste du pouvoir. Machiavel considère également que la violence et la cruauté sont moralement acceptables pour assurer la stabilité d'un état et satisfaire les sujets qui y vivent: "On peut appeler bonne cette cruauté (si l'on peut dire y avoir du bien au mal), laquelle s'exerce seulement une fois, par nécessité de sa sûreté, et puis ne se continue point, mais bien se convertit en profit des sujets le plus qu'on peut." Mais ce qui distingue Machiavel de Richard, c'est que ce dernier, outre qu'il est un personnage de théâtre, annexe tout à son profit personnel sans jamais avoir la moindre considération pour le bien public. En réalité, Richard travestit la pensée de Machiavel beaucoup plus qu'il ne l'incarne[9].

[9] Jean-Jacques Chardin, William Shakespeare, Richard III, dramaturgie des ambiguïtés, Editions Messene, 1999, pp. 74-75.

La pensée de Machiavel n'est pas celle d'une apologie du crime en politique, loin s'en faut. Dans ses écrits, et notamment dans *Le Prince*, il inaugure une vision pragmatique de la politique et donne naissance au concept moderne de raison d'état. Machiavel prône un gouvernement qui ne soit pas inféodé à la morale et à la religion, ayant parfois recours au mensonge ou à la force mais dans le but d'apporter, à terme, le bien général. Il invente ainsi une attitude et une vision du monde en rupture avec la pensée médiévale. Les grands textes de Machiavel étaient tous connus en Angleterre à la fin du 16ème siècle. L'opinion anglaise a d'abord bien accueilli cette œuvre avant de la rejeter violement sans doute parce qu'elle contrevenait à la doctrine élisabéthaine de l'état, encore très inféodé à la religion.
La réaction d'hostilité aux théories de Machiavel va donner naissance à cette époque à un personnage théâtral au comportement stéréotypé, celui du "vilain" qui serait une sorte de cristallisation de tous les travers que reprochent les élisabéthains à la doctrine machiavélienne. Le personnage de Richard est plus fidèle à ce personnage de convention qu'aux écrits de Machiavel.
Face à Richard s'élève Richmond, le double solaire, le rédempteur d'essence divine dans cette tragédie du mal. Or Jean-Jacques Chardin souligne à quel point Richmond est le véritable personnage politique de la pièce. Richmond sait mener ses troupes, opter pour des stratégies militaires efficaces et allier le peuple à sa cause par un discours politique plutôt que par la force. Par ailleurs il fait du discours religieux un instrument du pouvoir politique, selon un des principes clés de la théorie de Machiavel. Ce faisant,

> Richmond fait primer le politique sur l'éthique alors que la théorie politique élisabéthaine reposait sur la pierre angulaire des dogmes de la religion chrétienne. Richmond est donc bien le véritable Machiavel du texte dans la mesure où il laïcise la pensée politique en lui subordonnant la religion. Ce divorce du spirituel et du temporel correspond à la véritable évolution opérée par Machiavel[10]

Richard III est ainsi une pièce qui ne cesse de souligner les contradictions dont elle est faite. Elle se situe à un point charnière entre deux mondes et parvient à montrer les tensions qui les opposent à tous les niveaux – politiques, linguistiques, esthétiques.

[10] *Ibid*., p. 79.

Entretien avec Maya Bösch et Michèle Pralong

Elles sont deux. A la fois très proches et si différentes. Ensemble elles montent *Richard III*, ce monstre du théâtre, dont elles traquent l'extraordinaire modernité. Leurs différences semblent nourrir en permanence ce projet qu'elles habitent à deux avec ferveur. L'une est metteure en scène, c'est Maya Bösch, qui a fourbi ses armes dans le théâtre contemporain, l'autre est dramaturge, c'est Michèle Pralong, celle qui analyse et décortique, celle qui amène de l'eau théorique au moulin extravagant de la première. Une complicité et une complémentarité qui annoncent le meilleur.
Car l'enjeu est de taille. Maya Bösch et Michèle Pralong veulent transposer la pièce de Shakespeare au XXIème siècle: mais transposer ne veut pas dire simplement l'interpréter de façon moderne. Ce qu'elles cherchent ensemble c'est une pratique théâtrale, un langage scénique précis, qui puisse ouvrir vers un sens actuel et une réflexion collective sur les enjeux du pouvoir.

Que raconte cette pièce aujourd'hui? Ou plutôt qu'est-ce que deux femmes de théâtre d'aujourd'hui veulent nous raconter à travers cette pièce?

Maya Bösch: J'ai rencontré cette pièce, un peu par accident, alors que je n'avais travaillé que sur des textes extrêmement contemporains, très éclatés, qui ne racontent pas une histoire au sens traditionnel du terme. C'était au moment où le débat sur le terrorisme et les kamikazes commençait à occuper tous les esprits ainsi que le mien, qui était alors dirigé vers les grecs, puis capturé par Shakespeare. J'ai éprouvé la nécessité de partir d'une fable qui existe et de me focaliser sur une écriture fortement construite pour réfléchir à la question du pouvoir. Là réside la question fondamentale, le moteur essentiel de tout notre travail. Je lis *Richard III* comme une mise en jeu et en espace de la violence, comme un modèle du pouvoir que je peux penser et travailler dans des formes contemporaines.

Michèle Pralong: Tu dis avoir eu besoin d'une fable pour parler du pouvoir et de la violence et pourtant ce que tu as trouvé c'est avant tout une langue. Ce qui te fascine et nous intéresse, c'est cette langue. En prenant le contre-pied de la mode de son temps, Shakespeare évacue une grande partie de la violence en coulisse et la médiatise par un langage orchestré comme un magistral opéra du Mal. La pièce est en effet faite d'une multiplicité de discours différenciés qui ensemble forment un oratorio du crime et de la douleur: il y a les femmes qui n'ont que la lamentation, la prophétie et la malédiction pour dire le tourment et la désolation, tandis que face à elles les hommes affûtent les mots comme des armes. C'est avec ces nappes de langages que nous travaillons. Ce que nous voudrions faire entendre c'est moins les détails anecdotiques de la pièce que son énergie, son pathos et son ambiance. Sa dimension chorégraphique et polyphonique.

Arielle Meyer MacLeod: Et pour cela vous avez choisi l'image du match sportif... Pourquoi?

MB: Cette pièce, si elle traite du pouvoir, est d'abord une pièce de guerre. Pour moi la transposition théâtrale la plus évidente de la guerre, c'est le sport. Et le théâtre lui-même est avant tout un acte de pouvoir : le pouvoir de dire et de dénoncer. La scène peut aussi se concevoir comme un terrain de guerre entre langue et corps, histoire et futur, individu et collectif. La métaphore du sport est née de cette confrontation entre le pouvoir du théâtre et le pouvoir tel qu'il est mis en scène par Shakespeare.

MP: Nous nous approprions la fable de Shakespeare et la restituons dans une métaphore sportive. Nous partons de l'idée que les comédiens sur le plateau sont des athlètes; chaque acteur s'identifie non pas à un personnage de la pièce mais à un sportif. Nous inventons les règles d'un jeu imaginaire, qu'on ne pourra véritablement assimiler à aucun sport en particulier. C'est la façon d'investir le langage, de déployer les corps et d'occuper l'espace sonore qui sera d'ordre sportif.

AMM: Le sport est-il pour vous un exemple de la violence du monde ou au contraire une façon de symboliser et donc de contenir cette violence?

MB: Les deux. Un terrain de sport peut être une zone de combat extrêmement violente où tout est permis parce que c'est une zone protégée, médiatisée.

MP: Mais c'est en même temps une façon de canaliser cette énergie guerrière. Le sport renvoie sans doute à une image de la guerre, et nous, pour dire la guerre, nous utilisons l'image du sport. Nous faisons en quelque sorte le trajet inverse.

MB: Le sport est une façon de métaphoriser le champ de bataille mais aussi la fonction de l'acteur. Comme le sportif, le comédien s'investit totalement dans le jeu et peut créer des situations très violentes qui dépassent l'individu, mais au bout du compte, il reste un joueur. Dans cette métaphore du sport que nous utilisons, le ballon est l'objet dans lequel se concentre toute la tension du jeu et du langage, tension qui s'établit entre les acteurs et le spectateur: car le véritable partenaire dans le match n'est autre que le spectateur.

AMM: Dans ce match pour le pouvoir, quelle est la place particulière de Richard III? On parle toujours de ce personnage pour dire qu'il est l'incarnation du monstre sanguinaire, l'archétype du Mal...

MB: Il faut distinguer l'individu du contexte politique et social dans lequel il évolue. Il y a d'un côté le personnage de Richard, cet homme que la Nature a affublé de handicaps physiques, qui souffre d'un manque existentiel, et cherche à se venger de cette injustice. De l'autre il y a le mécanisme du pouvoir qui lui permet, avec la complicité de tous les autres personnages, de parvenir jusqu'à la couronne et d'accomplir cette vengeance. C'est dans la dynamique de séduction qui le mène à ses fins que réside

le moteur du Mal. Car toute la question est là: comprendre quel est le contexte qui permet et favorise l'émergence d'un tyran sanguinaire.
Dans notre lecture sportive de la fable de Shakespeare, on peut dire que Richard III est simplement le meilleur joueur de l'équipe. Il joue un jeu dont il ne cesse de déterminer lui-même les règles, règles que les autres ignorent.

MP: La pièce dessine des conflits permanents à tous les niveaux de lecture, mais le conflit le plus fort oppose le langage très rigide de l'époque et l'incroyable souplesse, la merveilleuse poétique, la puissance du langage de Richard. Il mène le jeu par la seule puissance de sa parole.
Richard III marque le début de la conception moderne du Prince qui se dessine à partir de la Renaissance et que Machiavel a théorisée: un Prince dominé par la raison d'Etat et qui s'oppose à la représentation du bon roi médiéval. Shakespeare thématise cette nouvelle appréhension du pouvoir.

AMM: Le langage dans *Richard III* est le lieu de tous les faux-semblants et de la simulation. Mais d'un autre côté la pièce témoigne aussi d'une croyance très vive à l'époque de Shakespeare selon laquelle le langage est le lieu de la vérité et peut influer sur le réel. Celle conception apparaît dans le discours de personnages féminins, notamment dans les malédictions de Margaret qui toutes se réalisent.

MP: De ce point de vue, Margaret est ou bien Dieu, ou bien Shakespeare…

MB: Oui, c'est la raison pour laquelle nous avons choisi de traiter les partitions féminines sous une forme chorale. Il n'y a que quatre femmes dans cette pièce mais elles ont un impact très fort: Margaret est au fond le seul véritable adversaire à la mesure du tyran. Le chœur des femmes apparaîtra ainsi comme un puissant contrepoint au personnage de Richard.

MP: Au moment où Shakespeare écrit, on redécouvre d'ailleurs l'Antiquité par le biais des traductions. Shakespeare a donc lu les tragédies grecques et romaines et notamment celles de Sénèque, dont tous les commentateurs soulignent l'influence sur le dramaturge. La force des lamentations de ces femmes est à l'évidence chorale et tient à une scansion et à des rythmes véritablement sénéquiens. Le travail de Maya s'oriente depuis longtemps vers cette idée du chœur. Elle axe sa réflexion de metteure en scène sur la confrontation entre l'individu et le groupe, confrontation dont la traduction théâtrale passe par le monologue et le chœur, plus que par le dialogue. Un chœur de femmes s'élevant contre la barbarie, c'est la forme contemporaine que Maya a choisie pour raconter cette tension.

Argument

Acte I

Alors que sa famille, les York, vient d'accéder au trône après des années de lutte contre les Lancastre, Richard décide de mettre le désordre en montant ses deux frères, le roi Edouard IV et le duc de Clarence, l'un contre l'autre. Grâce à ses manigances, Clarence est envoyé en prison par la roi (sc. 1). Lady Anne, veuve d'Edouard, fils de Henry VI, l'ancien roi qui vient d'être tué par Richard, finit par accepter les avances du meurtrier (sc. 2). Margaret, veuve d'Henry VI, vient prédire à la reine Elisabeth, femme du nouveau roi Edouard IV, les malheurs dont elle vient elle-même d'être la victime. Mais personne ne l'écoute (sc. 3). Clarence est assassiné par les deux meurtriers envoyés par Richard (sc. 4).

Acte II

Edouard IV, malade, vient de réconcilier les deux camps opposés au cours de la guerre des deux Deux-Roses quand Richard lui apprend la mort de Clarence, leur frère. Edouard croit en être responsable et regrette amèrement son geste (sc. 1). Tandis que les enfants de Clarence s'inquiètent pour leur père, sans connaître son sort, la reine Elisabeth entre et annonce la mort d'Edouard IV. On envoie une escorte chercher son fils pour prendre sa succession (sc. 2). Trois citoyens s'inquiètent de l'avenir politique du pays (sc. 3). Alors qu'ils attendent l'arrivée du jeune roi, les membres de la famille d'York apprennent que Richard et Buckingham ont fait emprisonner le frère et le neveu de la reine Elisabeth, veuve d'Edouard (sc. 4).

Acte III

Le jeune prince arrive et il est accueilli par son oncle Richard, dont il se méfie. On fait venir son frère, qui s'était réfugié dans un sanctuaire avec sa mère. Les deux enfants vont dormir dans la tour de Londres. Richard et Buckingham complotent (sc. 1). Lord Hastings apprend que Richard va faire décapiter ses ennemis, les parents de la reine Elisabeth ; il s'en réjouit mais s'inquiète du pouvoir que prend Richard (sc. 2). Lord Grey, Lord Rivers et Lord Vaughan sont exécutés (sc. 3). Lord Hastings, venu participer à une réunion avec Richard, se voit condamner à la décapitation (sc 4). Richard envoie Buckingham convaincre le maire et ses administrés que les fils d'Edouard sont des bâtards (sc. 5). Le greffier déplore d'avoir eu à rédiger l'acte d'accusation d'Hastings avant qu'il ne soit condamné (sc. 6). Buckingham se fait l'interprète du maire pour demander à Richard de devenir leur roi. Ce dernier, qui fait mine d'avoir été surpris en train de prier, feint d'abord de refuser cette charge, et finit par l'accepter devant l'insistance de Buckingham (sc. 7).

Acte IV

Le reine Elisabeth, la duchesse d'York et Lady Anne veulent voir les deux jeunes princes, mais apprennent qu'ils sont interdits de visite par Richard, devenu roi (sc. 1). Richard commandite la mort de ses deux neveux enfermés dans la tour, et il ordonne qu'on déclare sa femme, Lady Anne, malade. Buckingham entre en disgrâce (sc. 2). Les deux princes sont morts, et Richard projette d'épouser sa nièce, la fille de Clarence ; mais Richmond et Buckingham l'attaquent (sc. 3). La reine Margaret, la duchesse York et la reine Elisabeth déplorent leurs malheurs désormais communs. Entre Richard, qui parvient à convaincre Elisabeth de plaider sa cause devant sa fille. La menace intérieure se renforce, mais Buckingham est fait prisonnier (sc. 4). Stanley, l'autre proche compagnon de Richard, veut rejoindre Richmond, mais le roi retient son fils en otage (sc. 5).

Acte V

Buckingham est assassiné (sc. 1). Richmond s'apprête à affronter Richard (sc. 2). Dans chaque camp, à la veille du combat, on se prépare. Les spectres des victimes de Richard se présentent aux deux chefs dans la nuit, réclamant vengeance. Après un discours à leurs soldats, Richard et Richmond lancent leurs armées dans la bataille (sc. 3). Richard, désarçonné, réclame un cheval (sc. 4). Richard est tué par Richmond, qui devient roi, et proclame la paix (sc. 5)

Arbre généalogique

Aperçu des personnages principaux

Richard, duc de Gloucester puis roi. Fils de Richard d'York, il combat aux côtés de son père, tue Somerset et soutient son frère Edward IV jusqu'à son mariage avec Lady Grey, puis dévoile ses visées sur la couronne.
D'après les chroniques, né après terme, jambes en avant, avec cheveux et dents. Ici, au contraire, né trop tôt.

Le Duc de Clarence, Georges : fils cadet de Richard d'York, combat aux côtés de son père puis de ses frères jusqu'au mariage d'Edward. Hostile au clan de la reine, il passe aux Lancastre avec Warwick dont il épouse la fille, mais au moment de combattre revient dans le camp d'Edward sur les instances de son frère Richard ; avec ses frères, il poignarde le prince de Galles à la bataille de Tewkesbury. Soupçonné de trahison envers Edward IV, il est conduit en prison et noyé dans de la malvoisie (scène hautement comique à l'époque).

Lord Hastings : lord chambellan, ami fidèle des York. Il aide Edward IV à s'évader pendant la restauration Lancastre, prend parti pour Richard contre le clan d'Elizabeth et croit à son amitié malgré les avertissements de Stanley ; loyal envers les enfants d'Edward, il est accusé de sorcellerie et exécuté séance tenante. De tous, c'est la dupe la plus naïve et la plus pathétique.

Lady Anne : fille du comte de Warwick, veuve du prince de Galles Edward de Lancastre. Suit le deuil de son beau-père Henry VI lorsque Richard la conquiert.
Qu'elle soit condamnée à mort par Richard est une invention de Shakespeare.

La reine Elizabeth, Lady Woodwille, veuve de Lord Grey : reine d'Angleterre par son mariage avec Edward IV, union qui provoque un revirement en faveur des Lancastre et l'hostilité générale des York contre son clan, celui des Woodwille.

Lord Rivers, Anthony Woodwille : frère d'Elizabeth, il est exécuté à Pomfret avec ses alliés.

Lord Grey : parent d'Elizabeth, fils ou frère, son statut n'est pas clair. Executé à Pomfret avec Rivers et leur ami Vaughan.

Le duc de Buckingham : allié et complice de Richard. Il refuse pourtant de le débarrasser des enfants d'Edward, lève une armée contre lui, est pris puis exécuté sur ordre de Richard III. Pour les historiens, il est un des suspects du meurtre des enfants.

Stanley, comte de Derby : beau-père de Richmond, il travaille secrètement à sa cause et se rallie ouvertement à lui pendant la bataille, bien que Richard tienne son fils en otage.
(remarque : il est le grand-père de Ferdinand Stanley, comte de Derby, qui est patron de la troupe de comédiens à laquelle Shakespeare appartient lorsqu'il joue Richard III)

La reine Margaret, française, fille du Roi René d'Anjou ; demandée en mariage pour le compte d'Henry VI par Suffolk, elle devient reine et prend en main le pouvoir. Elle tourmente cruellement le duc d'York, père de Richard, avant de le faire décapiter. Vaincue, elle voit assassiner son fils, le prince Edward. Sous le règne des York, elle reste à la cour, ombre malfaisante, maudissant tout le monde. Elle est le seul personnage qui survit d'un bout à l'autre de la première tétralogie, comme un débris des pièces antérieures. Cassandre et bête de scène.
Shakespeare pense à l'opposer à Richard dès la fin de *3HenryVI*.
Sa puissance verbale dévastatrice est une création de Shakespeare.

Le roi Edouard IV : fils aîné du Duc d'York, il reprend l'avantage après sa mort avec le soutien de Warwick, devient roi sous le nom d'Edward IV. Son mariage avec Lady Grey lui aliène une partie de son entourage. Il perd brièvement la couronne entre 1469 et 1471 au profit d'Henry IV . Puis Edouard IV s'évade avec l'aide de Richard et Hasting, et reprend le pouvoir. Malade, il tente vainement de rassembler sa famille divisée autour de lui pour protéger l'avenir de ses fils.
Il est le premier monarque de l'éphémère dynastie d'York. Son règne correspond avec le début de la Renaissance, marquée notamment par l'invention de l'imprimerie qui prend un essor considérable à Londres.

La duchesse d'York : veuve de Richard d'York, mère d'Edouard IV, de Georges, duc de Clarence et de Richard III. Elle connaît le caractère maléfique de son fils Richard, mais ne peut lui opposer que des lamentations lyriques.

Evêque d'Ely : Cardinal de Morton, siège au Conseil quand Richard l'envoie chercher des fraises pour l'écarter pendant qu'il fomente l'exécution de Hastings. Il se venge en rejoignant Richmond.
Il joua, comme agent des Tudor et comme informateur de Thomas More, un rôle essentiel que la pièce n'évoque pas. L'histoire le décrit comme l'agent principal de la chute de Richard.
C'est lui qui conseille le mariage final pour terminer la guerre.

Le comte de Richmond, Henry Tudor, puis Henry VII : présenté déjà enfant comme l'espoir de l'Angleterre (apparaît dans *3 HenryVI*) , il est le seul survivant des Lancastre lorsqu'il revient de France en Angleterre à la tête d'une armée. Il rallie alors tous les ennemis de Richard et le tue en combat singulier à Bosworth. Il épouse l'héritière de la famille rivale, Elizabeth d'York, et met ainsi fin à la Guerre des Roses en rétablissant la paix civile.

Le combat singulier est une invention de Shakespeare.

Il appartient à la branche des Lancastre par une voie illégitime, ce qui n'est pas mentionné dans la pièce : en fait, il a moins de légitimité que Richard au trône.

Le théâtre élisabéthain[11]

L'époque élisabéthaine, à laquelle appartient Shakespeare, commence sous le règne d'Elisabeth 1ère reine d'Angleterre (1558-1603), surnommée la Reine vierge, fille de Henry VIII et d'Anne Boleyn, et se poursuit sous le règne de Jacques 1er. Cette époque est marquée par une grande effervescence culturelle et artistique qui se poursuit jusqu'en 1642, date à laquelle le Parlement puritain ordonne la fermeture des théâtres. Le théâtre de cette époque est un théâtre foisonnant, un théâtre de la démesure, aux antipodes du théâtre classique inféodé au respect des formes et des règles d'Aristote.

L'esthétique propre à ce théâtre trouve son origine dans la pratique populaire des mystères ou des miracles, *mystery and morality plays*, petites pièces qui se jouaient sur les parvis des églises ou dans les cathédrales et qui représentaient des personnages allégoriques dans un spectacle apologétique et moralisateur. Avec le développement du drame et la vogue de la tragédie, la mission religieuse du théâtre évolue vers des buts profanes de divertissement populaire destiné à la foule. Mais la tradition des mystères et des moralités avait habitué le public et les auteurs à considérer le théâtre non pas comme un art aux cadres rigides, mais au contraire comme un art de l'affabulation dans lequel le merveilleux tenait une grande place.

Les conditions de la scène élisabéthaine ne sont pas étrangères à la dramaturgie elle-même qui reflète et exploite les contraintes de la représentation. Les pièces étaient ainsi écrites pour un théâtre qui se jouait en plein air et en plein jour, sur de grandes scènes vides, sans décor, et dans lesquelles les jeux d'éclairage étaient évidemment impossibles. Il fallait donc que le texte porte toute l'illusion et qu'il figure à lui seul, par le seul langage, les lieux et les conditions dans lesquels se déroulait l'action. Dans *Hamlet*, par exemple, les premières lignes de la pièce exposent la situation du jeu: il fait nuit et il fait froid. Mais cela était dit au milieu de l'après midi. Aux acteurs donc de convaincre et aux spectateurs d'utiliser leur imagination.

La configuration de la scène symbolise le monde dans l'esprit du public: une forme circulaire ou polygonale, un dais peint en voûte céleste étoilée au dessus de la scène intérieure du fond. Mais ce qui frappe avant tout et qui détermine de façon décisive un aspect majeur de la dramaturgie, c'est l'absence de rideau, de rampe et donc de mystère. Ainsi les fastes du théâtre se déploient ouvertement, sans jeu

---

[11] Source: Henri Fluchère, *Shakespeare dramaturge élisabéthain*, Gallimard, 1966, Alison Détrie, *Etude sur Shakespeare, Hamlet*, ellipses, 1994, Northrop Frye, *Une Perspective naturelle; sur les comédies romanesques de Shakespeare*, Belin, 2002.

de cache-cache, devant un public qui entoure le plateau de très près. Les échanges entre acteurs et public du parterre ponctuent d'ailleurs les représentations. Ce public qui fréquente assidûment le théâtre vient y chercher le rire, l'émotion, la violence, la magie, les débats politiques et moraux contemporains et même les rixes. C'est un théâtre authentiquement populaire d'une ampleur comparable à la tragédie antique.

Le théâtre de Shakespeare renoue avec les origines du théâtre, avec sa dimension archaïque, qui étaient «le développement ou la succession de certains rituels propitiatoires destinés à assurer la nourriture par la magie du verbe[12]». En d'autres termes, selon Northrop Frye, le théâtre est né du renoncement à la magie, et dans des pièces comme *La Tempête* ou *Le Conte d'hiver* il se souvient de cet héritage, ou plutôt il récupère la magie dans le langage, par les voies poétiques de la métaphore.

[12] Frye, *op.cit*., p. 67.

La scène élisabéthaine[13].

Entre 1642 et 1644, sous l'impulsion d'une grande vague politique puritaine, les théâtres sont détruits. Les historiens ont néanmoins pu en reconstituer l'architecture à partir de gravures et d'autres documents d'époque. Nous savons qu'ils étaient de dimensions restreintes, en bois, hauts d'une douzaine de mètres. Leur forme était circulaire ou octogonale, d'un diamètre d'environ 25 mètres. La scène s'avançait au milieu d'un espace central à ciel ouvert et l'ensemble était entouré de trois étages de galeries couvertes, avec au fond la loge des acteurs.

La scène, rectangulaire et surélevée, était en partie abritée par un toit de chaume soutenu par deux piliers. À l'arrière, deux portes dans le mur permettaient les entrées et les sorties des comédiens. La galerie au-dessus de la scène pouvait accueillir des spectateurs ou des musiciens ou encore servir de lieu scénique. Sur celle-ci, un balcon couvert contenait la machinerie pour faire descendre les accessoires, les dieux et les déesses. À l'avant de la scène, une trappe servait aux apparitions de fantômes, aux disparitions infernales et aux enterrements.

Le dispositif scénique permettait une proximité physique entre l'acteur et les spectateurs. Les accessoires et les costumes jouaient un rôle important dans la scénographie et avaient souvent une valeur symbolique. Ce type de théâtre faisait appel à l'imagination des spectateurs : un trône suggérait un palais, un arbre une forêt, la couronne d'Angleterre la monarchie, des torches allumées la nuit. Les changements de lieux étaient signalés par des écriteaux ou dans les répliques des comédiens.

Il n'y avait pas de femmes sur la scène élisabéthaine: tous les rôles féminins étaient tenus par des hommes. Les grandes héroïnes étaient jouées par des comédiens adultes chevronnés tandis que les jeunes premières, y compris le rôle de Juliette, étaient jouées par des garçons dont la voix n'avait pas encore mué.

Les costumes étaient la propriété des acteurs qui les léguaient à leur mort. La notion de vérité historique importait moins que la splendeur du vêtement. Le prix d'un costume valait plus que le salaire versé à l'auteur de la pièce. Si la scène élisabéthaine comportait un avant-toit, c'était pour protéger de la pluie non pas les comédiens mais bien les précieux costumes.

Un drapeau sur le toit, portant le nom et l'enseigne du théâtre, indiquait qu'une représentation était en cours. Celle-ci commençait à deux heures de l'après-midi pour se terminer avant la tombée du jour. Elle était souvent suivie d'une courte farce chantée et dansée. Les pièces étaient rarement annulées pour cause de mauvais temps.

---

[13] Source: onlineshakespeare.com

Ces théâtres étaient fréquentés par un très large public. Le prix des places debout au parterre était minime et attirait un public populaire. Les places assises étaient réservées aux riches marchands et aux gentilshommes. Les spectateurs mangeaient et buvaient pendant la représentation tout en réagissant aux tirades des acteurs, aux farces des bouffons, aux chocs des batailles et aux apparitions spectaculaires.

Vie de Shakespeare. 1564-1616

William Shakespeare naît à Stratford, vraisemblablement le 26 avril 1564, selon le registre des baptêmes de la ville. La ville, située à 150 km de Londres, était une paisible ville de marché, renommée pour ses foires et dans laquelle s'arrêtaient des troupes itinérantes de comédiens.

William est le troisième enfant, mais le premier fils, de John et Mary Shakespeare qui en eurent huit, dont cinq survécurent. Son père, gantier de son état, connaît une ascension sociale qui s'arrête brutalement en 1577.

Le jeune William fréquente l'école de Stratford où il reçoit une éducation très sérieuse. Il apprend le latin et lit des œuvres classiques comme les *Métamorphoses* d'Ovide, qui semble être devenu un de ses livres préférés, l'*Enéide* de Virgile, mais aussi Cicéron, Horace, Sallustre. Il n'a pas fréquenté l'Université et a été retiré de l'école vers l'âge de 14 ou 15 ans, au moment où les affaires de son père commençaient à décliner.

Shakespeare a certainement assisté aux représentations des acteurs itinérants et des troupes connues qui transitaient par Stratford. Un autre événement, particulièrement fastueux, l'aurait marqué plus encore. Durant l'été 1575, la reine Elisabeth 1ère se rendit en grande pompe au château de Kenilworth, voisin de Stratford. Le comte de Leicester, prétendant de la reine, y avait organiser un magnifique festival, dans l'espoir de la charmer, qui comprenait des spectacles de théâtre, de musique, de chants avec des bals et des feux d'artifices. Ces journées ont sans doute sensibiliser le jeune homme à la magie du théâtre.

A dix-huit ans, William épouse Anne Hathaway, de huit ans son aînée et qui attend un enfant de lui. Les futurs époux obtiennent en toute hâte une dispense pour se marier, six mois avant la naissance de l'enfant. Le tribunal ecclésiastique demande aux jeunes gens de s'excuser publiquement d'avoir eu des relations sexuelles avant le mariage. Episode qui a certainement été mortifiant autant pour Shakespeare et sa femme que pour sa famille.

De cette union naîtront trois enfants: une fille Susanna, l'été suivant son mariage, pour laquelle Shakespeare avait une préférence, et des jumeaux, deux ans plus tard, Hamnet et Judith. On a très peu d'information sur son mariage. On suppose qu'il fut heureux, au début du moins, car les premières œuvres du poète présentent un portrait favorable de sa femme. Mais avec le temps, sa vision sereine de l'amour va se transformer radicalement.

Les premières années qui suivent son mariage restent un mystère. Il n'est pas impossible que pendant ces «années perdues» il ait servi, comme précepteur ou maître d'école, dans une grande famille catholique du Lancashire. Il est possible aussi qu'il se soit joint à une compagnie en tournée. Certains pensent même qu'il a été soldat ou marin.

On le retrouve à Londres en 1592 où il se fait remarquer comme acteur et comme auteur. Il acquiert même rapidement une telle réputation qu'il déclenche les foudres des dramaturges reconnus de l'époque. La «guerre des poètes» est déclarée, menée pas Robert Greene, qui lui reproche son arrivisme et sa cupidité. Tous ces reproches seront démentis par plusieurs personnes et il semble que tous ceux qui l'ont connu n'aient eu que de l'admiration pour lui.

En 1593 et 1594, des épidémies de peste entraînent la fermeture des théâtres et la dislocation des troupes de comédiens. Shakespeare quitte Londres, sans doute pour Stratford, et publie deux recueils de poèmes: *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce* (ses *Sonnets*, qui datent à peu près de la même époque, ne seront publiés qu'en 1609).

A son retour, Shakespeare fait régulièrement partie de la troupe des Chamberlain's Men et tout indique qu'il y occupe une place importante. A cette date il a déjà écrit, en plus des deux poèmes, plusieurs pièces. Celles-ci connaissent un grand succès populaire et sont très lucratives. En 1597 déjà, sa réussite lui permet d'acheter une des plus belles maisons de Stratford, où sa famille continue à vivre sans lui.

En 1597, alors que Shakespeare est en tournée, il apprend la mort de son fils Hamnet, âgé de 11 ans. Nous ne savons rien des circonstances de sa mort si ce n'est qu'elle a porté un terrible coup à Shakespeare.

Peu après la mort d'Hamnet, d'autres ennuis pointent à l'horizon : en 1598 (ou 1599), les acteurs de la troupe des Chamberlain's Men - compagnie à laquelle Shakespeare est attaché depuis ses débuts à Londres et au sein de laquelle il évoluera tout au long de sa carrière - n'obtiennent pas le renouvellement du bail du terrain où se trouve leur théâtre londonien. La magistrature municipale, considérant les représentations théâtrales comme une forme de divertissement populaire impie et immoral, chasse les artistes : « La cause de la peste, c'est le péché, la cause du péché, c'est le théâtre, donc, la cause de la peste, c'est le théâtre ».

Inébranlable, la troupe démantèle le vieux théâtre et le transporte planche par planche de l'autre côté de la Tamise. C'est dans un quartier malfamé de la rive sud, parmi les maisons de jeux, les maisons closes et les combats d'ours, que les compagnons de Shakespeare érigeront leur nouveau théâtre.

C'est la naissance du Globe, un des plus merveilleux théâtres de l'époque. Shakespeare est copropriétaire et son précieux 10% d'actions fera sa fortune. La première pièce présentée au Globe est vraisemblablement *Jules César*.

Si la chronologie des œuvres n'est pas toujours claire, le «canon» shakespearien fait néanmoins l'objet d'un large consensus, même si régulièrement on lui attribue une nouvelle pièce ou lui conteste la paternité d'une autre. Au tournant du siècle, on sait qu'il en a déjà écrit une vingtaine, au rythme de 2 ou 3 par année. A partir là, son théâtre devient plus troublant et plus sombre; il compose *Hamlet* en 1601 puis, entre 1604 et 1607, *Othello, Macbeth* et le *Roi Lear*.

En 1603, Jacques 1er est couronné roi d'Angleterre. Quinze jours après son accession au trône, les comédiens de la troupe de Shakespeare deviennent les «Hommes du roi», les acteurs de la cour et du roi. Shakespeare est maintenant le dramaturge le plus en vue de l'époque. On a accordé des armoiries à sa famille quelques années auparavant et il est maintenant un gentilhomme.

En 1613, le théâtre du Globe est ravagé par les flammes pendant une représentation d'*Henry VIII*. C'est un coup de canon tiré à blanc qui a mis le feu à la paille du toit. Il n'y a eu aucune victime mais en deux heures le théâtre a été entièrement détruit. On a reconstruit un nouveau Globe, cette fois sans Shakespeare. L'incendie a marqué la fin de la carrière du dramaturge qui s'était déjà retiré à Stratford pour y écrire ses trois chefs-d'oeuvre de maturité*: Cymbeline, Le Conte d'Hiver* et *La Tempête*.

William Shakespeare se retire en homme riche. Il est gentilhomme, homme d'affaires et propriétaire terrien. Sa maison de New Place, achetée en 1597, est l'une des plus grandes de Stratford. Toute la ville tient le poète en haute estime.

Shakespeare est mort le jour de son 52ème anniversaire; il a été enterré le 25 avril 1616, à l'église de la Très Sainte Trinité où il avait été baptisé. Il meurt sans voir ses pièces officiellement publiées. Elles ont été réunies pour la première fois en 1623 par ses amis et ses compagnons de scène.

Pour en savoir plus…

Bibliographie

Traduction.

DEPRATS, Jean-Michel, Gallimard/NRF Le Manteau d'Arlequin, 1995

Sur Richard III

- Collectif dirigé par ABITEBOUL Maurice, *Sur Richard III, Lectures d'une œuvre,* Editions du Temps, Paris,1999
- Cahiers RENAUD BARRAULT, *Interpréter Richard III*, Gallimard, Paris, 1987
- GOY-BLANQUET Dominique, *William Shakespeare-Richard III*, Paris, CNED, 1999
- DEPRATS Jean-Michel, « Cacodémon cinéaste », *Shakespeare et le cinéma,* ed. P.Dorval, Société Française Shakespeare, 1998
- SPRIET Pierre et GRIVELET Michel, *Shakespeare : Richard III,* Armand Colin, Paris, 1970
- MARIENSTRAS Richard et GOY-BLANQUET Dominique, *Le Tyran : Shakespeare contre Richard III,* Sterne, U. de Picardie, Amiens, 1990

Sur Shakespeare

- DEPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare » in *Shakespeare, Tragédies,* (Œuvres complètes, vol.1), Pléiade, Gallimard, Paris, 2002
- SUHAMY Henri, *Shakespeare,* Livre de Poche, Paris, 1996
- HUGO Victor, *Shakespeare*, Œuvres complètes, Ed. Quantin, Paris, 1956
- STEINER Georges, « Une lecture contre Shakespeare » in *Passions impunies*, Point, Paris, 2000
- KOTT Ian, *Shakespeare, notre contemporain*, petite bobliothèque Payot, 1978

Inspiré de Richard III

- CHAURETTE Normand, *Les Reines,* Actes Sud, 1991
- BENE Carmelo, *Richard III*, Ed. de Minuit, 1984

Filmographie

- *Looking for Richard*, de Al Pacino, Etats-Unis, 1996
- *Richard III,* de Richard Loncraine, Grande Bretagne, 1995